نظرية الشعر عند حازم القرطاجنى
ومصادرها العقلية والنقلية

إعداد

د. عبد الفتاح عثمان

١٩٨٩

أبو الحسن حازم القرطاجنى من البلاغيين النقاد الذين أسهموا فى إثراء وتعميق النظرية الشعرية فى النقد العربى القديم . وقد ولد فى مرسى قرطاجنة الواقع فى الجنوب الشرقى من بلاد الأندلس سنة ٦٠٨ هـ ، وتوفى بمدينة تونس سنة ٦٨٤ هـ ، فكان بذلك أندلسى النشأة والتكوين الثقافى مغربى الإبداع الشعرى والعطاء النقدى .

وكتابه « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » يعد واحداً من أهم مصادر التراث البلاغى والنقدى ، وترجع أهميته إلى أنه أجرأ محاولة فى تاريخ النقد الأدبى عند العرب للمزج بين الثقافة العربية النقلية ، والثقافة اليونانية العقلية ، بعد أن كانت هذه القضية محل أخذ ورد بين الباحثين (١) .

وعلى الرغم من أن هذا الكتاب لم يصل إلينا كاملا ، إلا أن الجزء المتبقى منه والذى حققه الباحث التونسى محمد الحبيب بن خوجه يكشف عن اتجاه حازم ومنهجه التأليفى ، وهو الاتجاه الذى يهدف إلى صياغة القوانين الكلية لعلم البلاغة ، ووضع الأصول الفلسفية العامة التى ترد النتائج إلى مقدماتها والمعلولات إلى عللها فى إطار نظرى محكم يتسم بالضبط المنطقى والوحدة الموضوعية التى تسيطر على مناهجه ومعالمه وإضاءاته وتنويراته .

وتستأثر نظرية الشعر عند حازم بجماع جهده النقدى ، فكتابه المنهاج يتحدث عن فنين من فنون الأدب هما : الشعر والخطابة ، وهو لا يذكر الخطابة إلا فى مقام بيانه لخصائص الشعر ، وعلم البلاغة عنده يراد به علم

الشعر ، ومن ثم نجد الكتاب كله تستغرقه « نظرية الشعر » من حيث معالجة ماهيته ومهمته وأداته (٢) .

وقد دفعه إلى التنظير للشعر رغبة فى استكمال ما بدأه أرسطو ، وإنجاز ما أراده ابن سينا (٣) يضاف إلى ذلك تلك المعاناة التى عاشها وضج بالشكوى منها وهى معاناة تولدت من ضعف فن الشعر على مستوى الإبداع والتقييم والتقدير (٤) ، وكان هذا الحال نتيجة للإحباط الذى أصاب الحياة الثقافية إثر سقوط قرطبة أقوى معاقل المسلمين بالأندلس سنة ٦٣٣ هـ .

وقد طبق حازم المنهج التجريبى الأرسطى على مادة دراسته النقدية وطمح إلى استخلاص القوانين الكلية من خلال المعطيات الحسية الجزئية ، وسعى إلى إقامة تصورات نظرية تربط الشاعر المدرك بالعالم المدرك ، وتحدد طبيعة الإدراك دون أن تغفل دور المتلقى الذى يتوجه إليه بالخطاب الشعرى .

غير أنه أحاط هذه التصورات النظرية بسياج منطقى صارم ، فبدت من خلال المناهج والمآم والتنويرات التى صاغ فيها أفكاره عملا منطقياً جافاً يغلب عليه طابع الإحصاء والاستطراد ، ومن ثم قلت النصوص التطبيقية واختفت التحليلات الفنية خلف ركام التقسيمات والتفريعات التى تكد الذهن وترشح الجبين (٥) !

ونظرية الشعر عند حازم تفهم من خلال تعريفه وتحديده لماهية الشعر ، وحديثه عن أداته ، وتصوره لإبداع القصيدة وبنائها الفنى ، وهى المحاور الرئيسية لهذه الدراسة .

معنى الشعر

قدم حازم القرطاجنى أكمل تعريف للشعر فى النقد العربى القديم ، حيث عرفه بقوله : « الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه ، بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها ومقصودة بحسن هيأة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته ، أو بمجموع ذلك ،

وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب ، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى إنفعالها وتأثرها » (٦) .

وكمال هذا التعريف يعود إلى أنه ضم العناصر الجامعة لفن الشعر ، والفارقة له عن غيره من الفنون المشتركة معه فى المحاكاة ، وهى الرسم والنحت والموسيقى . والمشتركة معه فى الأداة وهى الخطابة .

فالشعر له خصائصه النوعية المتصلة بالجانب الموسيقى من حيث هو كلام موزون مقفى يخضع لإيقاعات صوتية معينة ، وبالجانب التخييلى من حيث هو مصوغ من مقدمات مخيلة لها سمتها المميزة فى تجاوز الواقع المألوف والوصول به إلى واقع فنى يمتلك من الجدة والنضارة ما يحدث به الاستغراب والتعجب ، وهما حركتان نفسيتان تدعمان قوة التأثير لدى المتلقى ، وتدفعان به بالضرورة إلى وقفة سلوكية خاصة يقصدها المبدع من خطابه الشعرى .

وبالجانب النفسى المحدد بالتأثير — غير الواعى — على مخيلة المتلقى فتؤدى به إلى فعل أو انفعال .

فإذا أضفنا إلى هذه الخصائص المحاكاة التى تنقل الصورة الذهنية للواقع الخارجى كما يراها المبدع ، وتسهم فى تشكيله على نحو جديد ، بحيث تقدم معادلا فنياً فيه من الواقع وفيه من ذات الشاعر المبدع أدركنا مدى كمال التعريف .

ويبقى التخييل فى هذا التعريف جوهر الحقيقة الشعرية ، لانه يملك قدرة تأثيرية فاعلة تستجيب لها النفس بحكم أن فطرتها تميل إلى التخييل لا التصديق ، ومن ثم يكون قوة إيجابية تسهم فى تغيير النفوس وتوجيهها عن طريق البسط إلى فعل ما هو حسن ، وعن طريق القبض إلى ترك ما هو قبيح . وعلى هذا تتحدد فى التعريف عناصر التجربة الشعرية من خلال أبعاد أربعة :

١ — العالم الخارجى المدرك بمن فيه من بشر لهم أفعالهم الحسنة أو القبيحة ، ومشاعرهم السارة أو الحزينة ، وردود أفعالهم التى يتولد عنها الارتياح والارتماض ، وما فيه من نبات وحيوان وجماد .

٢ ــ الانسان المدرك (بكسر الراء) وهو الذى يملك طاقة مخيلة تمكنه من ادراك هذا العالم الخارجى بكل معطياته فى صورة ذهنية مخيلة .

٣ ــ العمل الشعرى الذى هو تشكيل فنى محسوس للصورة الذهنية المدركة (بفتح الراء) ومعادل فنى للواقع الموضوعى يتجاوزه ولا ينفصل عنه .

٤ ــ المتلقى الذى يتوجه إليه المبدع بتشكيله اللغوى المخيل قصد ايهام مخيلته بما يريد اقناعه به فى غيبة الوعى والروية والاختيار ، فينفعل انفعالا نفسانيا غير فكرى .

وهذه الأبعاد الأربعة للتجربة الشعرية بدلا لاتها اللغوية التخييلية ، وعناصرها النفسية الذاتية ، ومراميها الواقعيـــة الموضوعية ترتبط ببعضها ارتباطا وثيقاً لتشكل فى النهاية القصيدة الشعرية . ومن ثم تضحى علاقة القصيدة بالواقع محاكاة ، وبالمتلقى تخيل ، وبالشاعر إبداع ، وبذاتها تشكيل .

وفهم التجربة الشعرية عند حازم لا يتم إلا بدراسة هذه القضايا المحاكاة والتخييل ، والابداع ، والتشكيل .

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

غير أننا قبل القيام بهذه الدراسة لابد أن نشير إلى أن حازما قد تأثر كثيراً بتعريف ابن سينا للشعر لدرجة يمكن معها القول بأنه لايعدو أن يكون ناقلا له .

يقول ابن سينا : « الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاه ، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد ايقاعى ومعنى كونها متساوية هى أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال ايقاعية فان عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر . ومعنى كونها مقفاه هو أن يكون الحرف الذى يختم به كل قول منها واحدا . ولا نظرا لمنطقى فى شىء من ذلك الا فى كونه كلاما مخيلا . . والمخيل هو الكلام الذى تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض طعن أمور من غير روية وفكر واختيار ،

وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكرى سواء كان القول مصدقا به أو غير مصدق(٧) .

لقد أضاف حازم إلى تعريف ابن سينا ، النص على المحاكاة التى جعلها أساس الفن الشعرى فى علاقته بالواقع ، ولكننا سوف نرى حين نناقش مفهومه للمحاكاة أنه يدور فى فلك شراح أرسطو ، خاصة ابن سينا ، وأنه استنفد جهده فى الشرح والتقسيم والتحليل المنطقى .

المحاكاة

المحاكاة مصطلح نقدى مستمد من التراث اليونانى ، وهى تحدد علاقة المبدع بالعالم الخارجى يتساوى فى ذلك الشاعر والموسيقى والنحات والرسام . غير أن المحاكاة فى الشعر تتم بواسطة اللغة ، وتحاكى الأفعال لا الذوات . كما أنها ترتبط بأجناس أدبية عرفها الأدب اليونانى وهى المأساة والملهاة والملحمة وتتجه فيها إلى محاكاة الأفعال الإنسانية من وجهها القيمى (الفضيلة أو الرذيلة) وتنقل الواقع لا كما هو كائن ، بل كما ينبغى أن يكون إذ« أن مهمة الشاعر الحقيقية ليست فى رواية الأمور كما وقعت فعلا بل رواية ما يمكن أن يقع » (٨) .

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

وقد انتقلت هذه الأصول الأرسطية إلى حازم القرطاجنى عبر شراح أرسطو من الفلاسفة المسلمين ، خاصة ابن سينا والفارابى ، حيث كان فهمه لها يتطابق إلى حد كبير معهما ، فقد فهم الفارابى المحاكاة على أنها تتجه إلى جميع الموجودات الممكنة ، ومن ثم لا تقتصر على الذوات ، وإنما يمتد إدراكها إلى رصد الأفعال الإنسانية الإرادية من هيآت وأخلاق وعادات. حقيقة لم ينص الفارابى على أن المحاكاة تتجاوز الواقع وتستشرف آفاق المستقبل لكنه ترك ذلك لفطنة القارىء ، حيث أن محاكاة أفعال الإنسان لا يمكن أن تكون نقلا حرفياً ، فهذا يخالف فعل الطبيعة المتخيلة ، تلك القوة النفسية التى تتدخل فى الصورة المحاكية ، وترتفع بها عن الواقع فلا تكون إنعكاساً مرآوياً له .

إن المحاكاة عند الفارابى تحدد صلة الشاعر المدرك بالعالم الخارجى المدرك وتكشف عن حريته فى ارتياد جميع الموجودات الممكنة والكشف عن مجاهلها وإدراك أسرار العلاقات بينها ، وتصوير الفعل الإنسانى برؤية فيها من الواقع وفيها من خبرة المبدع الذاتية « إن موضوعات الأقاويل الشعرية هى بوجه ما جميع الموجودات الممكنة أن يقع بها علم إنسان .. والتى تعد معها منها هيآت وأخلاق وعادات ومنها أفعال وانفعالات ، ومنها الهيئات النفسانية التى يكون بها التميز ، ومنها أحوال الأبدان ، ومنها الأشياء الخارجة عن هذين ، وبالجملة فإنها هى التى يقال أنها خيرات أو شرور فى الانسان » (٩) .

وقد تابع حازم هذا التصور — النظرى — وعبر عن موقف الشاعر المحاكى من العالم الخارجى بمعطياته المتنوعة ، وصاغ ذلك فى قالب منطقى مليىء بالتقسيمات والتفريعات ، وهو ما يذكرنا بموقف البلاغيين القدماء فى دراستهم للتشبيه من حيث الحسية والمعنوية !

يقول حازم : « لا يخلو المحاكى من أن يحاكى موجوداً بموجود ، أو بمفروض الوجود مقدره ، ومحاكاة الموجود بالموجود لا تخلو من أن تكون محاكاة الشىء بما هو من جنسه ، أو محاكاة شىء بما ليس من جنسه ، ومحاكاة غير الجنس لا تخلو من أن تكون محاكاة محسوس بمحسوس ، أو محاكاة محسوس بغير محسوس ، أو غير محسوس بمحسوس ، أو مدرك بغير الحس بمثله فى الإدراك ، وكل ذلك لا يخلو من أن يكون محاكاة معتاد بمعتاد أو مستغرب بمستغرب ، أو معتاد بمستغرب أو مستغرب بمعتاد » ١٠

إن هذا النص الذى يدل على عقلية منطقية تشرع للأدب يعنى ببساطة ، أن مجال المحاكاة رحب ويشمل كل ما يمكن أن يقع فى محيط خبرة الإنسان وتجاربه ، ويصل إليه بعقله وحسه ، فهى فى تنوعها وشمولها تستوعب مجالات الحياة .

غير أن المحاكاة عند حازم تدور فى إطار الممكن ، فلا ترصد الموضوعات المستحيلة ، أو غير الممكنة الوقوع ، لأن ذلك يضعف من

فاعليتها التأثيرية فهى مرتبطة بالأقوال الشعرية التخييلية ، وتعد — مهما تجاوزت الواقع — أقيسة منطقية تخضع لحكمة العقل وإرادة المنطق .

يقول حازم : « ولا يجوز وضع الشيء من الواجبات أو الممكنات وضع المستحيل ، ولا أن يوضع المستحيل وضع شيء من ذلك فى موطن جد ولا فى موطن هزل ولا فى حال اعتدال ولا تحرج » (١١) .

وقد استخدم هذا التأصيل النظرى على المستوى التطبيقى ، حيث يعقب على بيتين للمتنبي فيقول : « ولا يلزم أبا الطيب أن يكون صادقاً فى ذلك ، لأن صناعة الشعر لها أن تستعمل الكذب إلا أنها لا تتعدى الممكن من ذلك أو الممتنع إلى المستحيل » (١٢) .

وفكرة الممكن والمحتمل لها أصولها الأرسطية ، فالمحاكاة عند أرسطو — من حيث موضوعها الشعرى — لا تتقيد بالواقع الفعلى ، بل تتعداه إلى إلى ما يمكن أن يقع وفقاً لقانون الاحتمال أو الضرورة ، وعلاقة الشعر بالتاريخ تبدو مفارقة مع أن موضوعهما واحد ، وهو رصد الأفعال الإنسانية ، لأن الشعر يتناول هذه الأفعال من جانبها الكلى ويركز على كل ما هو عام وجوهرى فى حياة الناس بينما التاريخ يتناول ما هو جزئى ويتقيد بما هو واقع ، ومن ثم يكون الشعر أقرب إلى الفلسفة من التاريخ .

وقد فهم ابن سينا المقولة الأرسطية فهماً آخر ، فمع أن الشعر عنده يتجاوز الأمور العارضة إلى الأفعال الإنسانية العامة ، وكل ما هو حقيقى متصل بالطبيعة البشرية ، إلا أن التاريخ عنده يتحدد فى الأمثال والقصص على نحو ما ورد فى كليلة ودمنة . فهذه الأمثال والقصص لا تعد عملا شعرياً حتى وإن صيغ وزناً ، لأن الشعر أقوال مخيلة تقوم على محاكاة أمور موجودة بالضرورة أو ممكنة الوجود ، بينما هذه الأمثال وتلك القصص تفتقد عنصر التخييل ، لأنها تعالج أحداثاً ليس لها وجود من الأصل ، وتختار الأحوال العارضة من الإنسان ، وتصوغ موضوعاتها فى قالب تجريبى توجيهى .

وبناء على هذا تتحدد موضوعات المحاكاة الشعرية فى وقوعها بدائرة الإمكان . وهذا يتجانس مع طبيعة النظرة إلى الأقاويل الشعرية على أنها أقيسة منطقية ترتبط بالواقع وتخضع للعقل ، وتتقيد بالإمكان ، وتراعى المهمة الأخلاقية للشعر ، من حيث الاقتناع بالحقائق والمعارف المسلم بها .

وقد تابع حازم فهم ابن سينا ، واستشهد بأقواله ورفض المستحيل والخرافات التى ليس لها وجود ، وهو ما سماه بالاختلاف الامتناعى ، ورد فكرة التقيد بالممكن إلى فاعليتها التأثيرية من حيث تقبل النفس وارتياحها لها : « وإنما ساغ فى الشعر وقوع الكذب فى الممكنات ، ولم يسغ فى المستحيلات ، لأن الأمر اذا كان ممكنا سكنت اليه النفس وجاز تمويهه عليها ، والمحال تنفر عنه النفس ولا تتقبله البتة فكان مناقضاً لغرض الشعر ، إذ المقصود بالشعر الاحتيال فى تحريك النفس لمقتضى الكلام بايقاعه منها بمحل القبول بما فيه من حسن المحاكاة والهيئة ، بل ومن الصدق والشهرة فى كثير من المواضع » (١٣)

على أن تقيد المحاكاة بالممكن لا يعنى أنه ربط لها بالواقع الحرفى بحيث تغدو انعكاساً له وتصبح بحكم الممكن مرادفاً لكل ما هو معتاد وضرورى وجائز لأن هذا الفهم يتناقض مع طبيعة المحاكاة التى هى فى نهاية الأمر رؤية ذاتية للشاعر يتجاوز بها واقعه الحرفى ويشكله تشكيلا جديداً بناء على انتقائه الحر ، ويتوجه بهذا التشكيل الفنى إلى ذات المتلقى فيفهمه هو الآخر بما يتناسب مع عمق ثقافته وسعة تجربته وسلامة طبعه .

وقد نص ابن سينا على هذا المعنى بأسلوب مباشر حين قال : « والمحاكاة إيراد مثل الشىء وليس هو هو » (١٤) .

وهذه النظرة إلى المحاكاة جعلت حازماً يهتم بالطابع الفنى التخييلى لها لما له من وظيفة تأثيرية ، ومن ثم فضل المحاكاة المستغربة التى تتجاوز العلاقات المألوفة وتقع على ما هو غريب غير مطروق « وللنفوس تحرك شديد للمحاكيات المستغربة ، لأن النفس إذا خيل لها فى الشىء ما لم يكن معهوداً من أمر معجب فى مثله وجدت من استغراب ما خيل لها مما لم تعهده فى الشىء ما يجده المتطرف لرؤية ما لم يكن أبصره قبل » (١٥) .

والمحاكاة عند حازم نوعان : محاكاة مباشرة تتجه الى الوصف ، وغير مباشرة تتجه الى التشبيه ، والمباشرة يطلب فيها الاستقصاء وتتبع الاجزاء وهو فى ذلك يقارن بين الشعر والرسم ، فالقصيده تغدو عنده لوحة فنيه يراعى فيها التناسب وتوالى الأجزاء فى وصفها الطبيعى .

والإلحاح على الاستقصاء هو نتيجة طبيعية للحرص على استحضار الشئ فى صورته الكاملة ، وكأننا فى حضرته « فالمحاكاة التامة فى الوصف هى استقصاء الأجزاء التى بموالاتها يكمل تخييل الشئ الموصوف (١٦) » . ومعنى هذا أن الحرص على الاستقصاء لا يراد به المطابقة الحرفية للواقع ، وإنما اختيار ما هو جوهرى وداخل فى صفات الشئ ليكمل استحضاره فى المخيلة ، ومثل هذا الفهم نجد بذوره عند قدامة بن جعفر ، حيث اهتم باستقصاء اجزاء الموصوف حين نكون فى مجال محاكاة الأشياء .

وبينما يتطلب فى المحاكاة الوصفية الاستقصاء يتطلب فى المحاكاة التشبيهية الاختراع ليحرك النفس ويفجأها بغير المعتاد فتتأثر به وتنفعل له ، فالتشبيه المخترع هو « أشد تحريكاً للنفوس إذا قدرنا تساوى قوة التخييل فى المعنيين لأنها أنست بالمعتاد فربما قل تأثرها له ، وغير المعتاد يفجؤها بما لم يكن به لها استئناس قط فيزعجها الى الانفعال » (١٧) .

إن المحاكاة ــ بناء على هذا النص ــ قرينة التشبيه بوصفه أداة فنية قادرة ــ إن أجيد استخدامها ــ على تحريك النفوس بما تحتويه من عناصر المفاجأة والدهشة وايقاع الائتلاف بين الأشياء التى قد تبدو مختلفة للرهلة الأولى ، وفى هذا يقترب حازم من البلاغيين التقليديين الذين يرون فى التشبيه أداتهم المفضلة فى التعبير عن المدركات الخارجية .

وتقسيم المحاكاة الى مباشرة وغير مباشرة ليس من ابتكار حازم ، وانما مأخوذ من الفارابى الذى يتحدث عن المحاكاة المباشرة التى تضعنا فى حضرة الشئ نفسه كما تفعل اللوحة ، وغير المباشرة التى تجعلنا نتعرف على الموضوع من خلال غيره عن طريق التشبيه والتمثيل ، وقد استخدم فى توضيح الفروق بينهما مثالاً استمده من الفن التشكيلى (الرسم والنحت) وهو نفس المثال الذى استعان به حازم ، كما أن ابن سينا قبلهما قرن المحاكاة بالصورة البيانية المرتكزة

على التشبيه والاستعارة حين قال « وأما المحاكيات فثلاثة تشبيه واستعارة وتركيب » .

غير أن المحاكاة التشبيهية — فى بعض الأحيان لم تكن مقتصرة على التشبيه بمعناه البلاغى المحدود ، وانما كانت تتسع لتشمل عملية التأليف الشعرى للقصيدة من حيث صياغتها اللغوية صوتياً ودلالياً ، وقيامها على التصوير الفنى . يقول حازم : « ولهذا نجد المحاكاة أبدا يتضح حسنها فى الأوصاف الحسنة التناسق المتشاكلة الاقتران المليحة التفصيل ، وفى القصص الحسنة الأطراد ، وفى الاستدلال بالتمثيلات والتعليلات ، وفى التشبيهات والأمثال والحكم ، لأن هذه أنحاء من الكلام قد جرت العادة فى أن يجهد فى تحسين هيآت الألفاظ وترتيباتها فيها » (١٨) .

والمحاكاة — عند حازم — ترتبط بوظيفة أخلاقية لأنها تتجه إلى التحسين والتقبيح ، وقد بين الطرق التى يتم بها التحسين والتقبيح وهى أربعة تحسين من جهة الدين وتحسين من جهة العقل ، وتحسين من جهة المروءات والكرم وتحسين من جهة ما تحرص عليه النفس وتشتهيه ، والتقبيح أضداد ذلك .

والمحاكاة لها قوتها التأثيرية لأنها حيلة فطر الإنسان عليها بدليل أنه يلتذ بتخيل الصور القبيحة إذا كانت حسنة المحاكاة . وهذا المعنى قد استمده من ابن سينا الذى يقول : « إن النفوس تنشط وتلتذ بالمحاكاة فيكون ذلك سبباً لأن يقع عندهم للأمر فضل موقع ، والدليل على فرحهم بالمحاكاة أنهم يسرون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة المتقزز منها ، ولو شاهدوها أنفسهم لتنطوا عنها ، فيكون المفرح ليس نفس تلك الصورة ولا المنقوش بل كونها محاكاة لغيرها إذا كانت قد اتقنت (١٩)

وهناك فكرة أخرى استمدها من شراح أرسطو ، وهى الفكرة القائلة بأن المحاكاة أصل الفنون جميعاً ، وأن هناك صلة بين المحاكاة فى الشعر . والمحاكاة فى الفنون الأخرى خاصة الرسم ، حيث يقول : « واعلم أن منزلة حسن اللفظ المحاكى به ، وإحكام تأليفه من القول المحاكى به ومن المحاكاة

بمنزلة عتامة الأصباغ وحسن تأليف بعضها إلى بعض وتناسب أوضاعها من الصور التى يمثلها الصائغ ، وكما أن الصورة إذا كانت أصباغها رديئة وأوضاعها متنافرة وجدنا العين نابية عنها غير مستلذة لمراعاتها وإذا كان تخطيطها صحيحاً فكذلك الألفاظ الرديئة والتأليف المتنافر ، وإن وقعت بها المحاكاة الصحيحة فإنها تجد السمع يتأذى بمرور تلك الألفاظ الرديئة القبيحة التأليف عليها بشغل النفس فأدى السمع عن التأثر لمقتضى المحاكاة والتخيل » (٢٠) .

ومعنى هذا أن القصيدة الشعرية لوحة متناسبة العناصر شأنها فى ذلك شأن اللوحة المنظورة ، وهو ما أكده الفارابى من قبل حين أشار إلى الصلة بين الشعر والرسم : « وذلك أن موضع هذه الصناعة الأقاويل ، وموضع تلك الصناعة الأصباغ ، وأن بين كليهما فرقاً إلا أن فعلهما جميعاً التشبيه وغرضهما إيقاع المحاكيات فى أوهام الناس وحواسهم » .

التخييل

لا يمكن فهم التخيل والتخييل عند حازم القرطاجنى دون الرجوع إلى دراسة شراح أرسطو من الفلاسفة المسلمين لقرى النفس المختلفة ، حيث أن التخيل والتخييل هما نتاجاً للقوة المتخيلة ، وهى إحدى قرى النفس الإنسانية التى يجيء دورها بعد قوة الحس وقوة الحس المشترك ، وقبل القوة العاقلة أو الناطقة .

وتتسم هذه القوة النفسية المتخيلة بطبيعة خاصة ، فهى تتميز عما قبلها (قوة الحس وقوة الحس المشترك) بأنها تملك قدرات مبتكرة خلاقة تمكنها من استعادة صور الأشياء مفارقة لطينتها الحسية وإعادة تركيبها من جديد ، والعمل فيها بالنقص والإضافة ، ومن ثم فإنها لا تتقيد بالواقع الحسى الحرفى ، بل تتجاوزه لتشكيل معطيات جديدة فيها من الواقع وفيها من الخيال ، فهى بالجملة « تتخيل وتتوهم كل ما تريد وكما تريد ، وبأى مقدار عدد تريد ، وإن كانت تلك الصور قد انتزعتها من المحسوسات أو عن بسائط بأعيانها ، فإذا قبلت الصور تفرقت كما أرادت » .

ومرد هذه القدرات يرجع إلى ما تتميز به هذه القوة من مرونة فى الحركة تتيح لها محاكاة الأشياء بأشباهها أو بأضدادها ، وهى حرية مكانية تضاف إليها حرية زمانية مماثلة فى استرجاج الماضى واستشراف المستقبل . وهذا يتحقق إذا تحررت من العوائق التى تقف فى طريقها ، يقول ابن سينا : « والقوة المتخيلة خاصتها دوام الحركة ما لم تغلب ، وحركتها محاكيات الأشياء بأشباهها وأضدادها ، فتارة تحاكى المزاج كمن تغلب عليه السوداء فتتخيل له صورة سوداء ومحاكاة أذكار سبقت وأفكار رجبت » (٢١) .

ولا يقتصر دور هذه القوة على ايقاع الائتلاف بين الأشياء ، التى تبدو للنظر العادى متناقضة ، أو ايقاع الاختلاف بين الأشياء التى تبدو للنظر العادى متآلفة ، أو العبث بالدلالة الزمانية والمكانية ، وانما يتجاوز هذا كله الى التدخل فى المعانى الجزئية التى تخزنها القوة الحافظة فتجمع بين بعضها وتفرق بين بعضها الآخر ، وتربط بين ما هو موجود فى الواقع وما هو موجود فى الخاطر ، فهى « قوة تفعل فى الخيالات تركيبا وتفصيلا تجمع بين بعضها وبعض ، وتفرق بين بعضها وبعض ، وكذلك تجمع بينها وبين المعانى التى فى الذكر وتفرق » (٢٢) .

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

وقد بالغ الفلاسفة المسلمون فى تقدير هذه القوة الى الحد الذى جعلوها تصل ببعض المتفوقين من الناس الى درجة التنبؤ والحدس بالالهيات (٢٣) .

ولكن مع تقدير مكانه هذه القوة النفسية ، ومنحها حرية واسعة عبر الزمان والمكان تبقى فى النهاية اسيره الواقع الحسى من جهة ، وخاضعة لسلطان القوة العاقلة أو الناطقة من جهة أخرى ، لأنها مقيدة بالمادة الحسية باعتبارها مصدرا لها والقوة الناطقة باعتبارها رقيباً عليها .

ويأتى دورها القيمى فى مكانة تبدو فيها أعلى من الحس وأدنى من العقل ، أما أنها أرقى من الحس فلأنها تملك حرية التغيير والتبديل ولها سمتها الابتكارية ،

وأما أنها أدنى من العقل فلأن عملها ينحصر فيما هو حسى وجزئى ، ولاتستطيع أن تتخلص تماماً من لواحقها المادية .

والقوة المتخيلة لها تأثيرها فى توليد الصور الخيالية التى تولد الفكر والاختراع الذى يعين فى الأمور الصناعية ، بل إن هذا الجانب العملى للقوة المتخيلة قد يمتد بادراكاته فيشمل الفضائل الأخلاقية التى تخدم الحياة العملية بشكل أو باخر ، ولكنه يختص بها من الزاوية الحسية التجريبية ، ويترك للقوة العاقلة صياغة الأصول والكليات فى مقولاتها التجريدية .

وإذا كانت القوة المتخيلة لها دورها العملى والمعرفى الذى يتم فى رعاية العقل ، فمن الطبيعى أن يكون التخييل المصاغ فى قوالب لغوية له طابع فكرى منطقى ، ومن ثم اعتبرت هذه الأقوال أقيسة منطقية ، فالشعر هو القياس الثامن عند الكندى ، والخامس عند الفارابى ، لقد تساوى بالبرهان والجدل والسفسطة والخطابة فى الطابع المعرفى والأخلاقى رغم اختلاف الوسيلة المؤدية لذلك ، فالبرهان يقدم للمتلقى معرفة يقينية موثوقاً بها عن طريق مقدماته الصادقة ، والجدل يقدم معرفة ظنية مشكوكاً فيها عن طريق مقدماته المشهورة ، والسفسطة تقدم معرفة زائفة عن طريق مقدماتها المغلوطة والخطابة تقدم حججاً مقنعة يستمال بها نحو التصديق ، أما الشعر فيقدم معرفة تخييلية عن طريق مقدماته المخيلة ، ومن ثم فإن التخييل هو جوهر الحقيقة الشعرية ، يقول ابن سينا : « وإنما يوجد الشعر بأن يجتمع فيه القول لمخيل والوزن » (٢٤) .

ولقد استمد حازم فهمه للتخييل من هذه الأصول ، وزاد عليها فى الشرح والتحليل المنطقى ، فهو يرى مثل شراح أرسطو أن « التخييل هو قوام المعانى الشعرية ، والاقناع هو قوام المعانى الخطابية » ، وأن الشعر لا يعدو أن يكون قياساً منطقياً أساسه التخييل والمحاكاة ، وإن كان لم يفصل فصلا حاسماً بين طبيعة المقدمات فى هذه الأقيسة ، فالعبرة عنده فى تحقيق التخييل والمحاكاة ، حتى وإن اكتسبت المقدمات الشعرية طابعاً برهانياً أو

جدلياً أو خطابياً ، فكأن هذه الأقيسة قد تنداح الحدود بينها ويكون تحديد القياس بالغالب عليه .

يقول حازم : « فما كان من الأقاويل القياسة مبنياً على تخييل وموجودة فيه المحاكاة فهو يعد قولا شعريا ، سواء كانت مقدماته برهانية أو جدلية أو خطابية يقينية أو مشتهرة أو مظنونة » .

لكن التمايز الحقيقى بين هذه الأقيسة يتضح فى علاقة التخييل بالمتلقى وعلاقة التخييل بالمبدع ، وهاتان العلاقتان يغلب عليهما الطابع الذاتى النفسى بحيث يضحى القياس الشعرى منفرداً بخصائص ذاتية ، فعلاقة التخييل بالمتلقى علاقة نفسية يترتب عليها سلوك معين ، وتتم هذه العلاقة فى غيبة العقل الواعى بواسطة قياس شعرى مخيل يعتمد على المحاكيات والتمثيل ويهدف إلى التأثير على مخيلة المتلقى لتحقيق الفعل أو الانفعال الذى يؤدى إلى وقفة سلوكية خاصة هى استجابة غير واعية لرسالة الشاعر المخيل وهذه الاستجابة غير الواعية يترتب عليها السلوك الانسانى ، وتتحقق من خلالها القيم المعرفية والأخلاقية التى تنهض بالانسان وتحقق له السعادة القصوى .

وقد حدد حازم هذه الغاية تحديداً واضحاً حين ربط فكرة التخييل بالتحسين والتقبيح ، فيدفع بالسلوك الانسانى نحو الخير ، ويبعد به عن الشر ، وذلك يبدو من خلال ذكره للمواطن التى يقع فيها التحسينات والتقبيحات ، « فوقوع التحسينات والتقبيحات فى التخاييل الشعرية ، إنما يسلك به أبداً طريق من هذه الطرق الأربعة وهى : الدين والعقل والمروءة والشهوة »(٢٦).

وبناء على هذا التحديد لمسار التخييل يقتصر دوره على خدمة النواحى الأخلاقية لأنه ذو طابع معرفى توجيهى ، وهذا يتجانس مع مهمة الشعر التربوية والأخلاقية ، وينسجم مع اعتبار الأقوال الشعرية أقيسة منطقية .

والتخييل عند حازم مصدره الحس ، فالمبدع يتخيل من الواقع الحسى ما يريد تخييله للمتلقى ، ومن ثم فان الصورة الخيالية وليدة الحس ، « والذى يدركه الانسان بالحس فهو الذى تتخيله نفسه ، لأن التخييل تابع للحس ،

وكل ما أدركته بغير الحس فانما يرام تخييله بما يكون دليلا على حالة من هيئة الأحوال المطيفة به واللازمة له، حيث تكون الأحوال مما يحس ويشاهد ».(٢٧)

ولكن التخييل فى بعض الأحيان قد يستمد مادته من المعنويات ، حين يقع فى التحسين والتقبيح بمفهومهما الأخلاقى .

وإذا كان التخييل صورة ذهنية تتولد عند المبدع من معاينته للاشياء القائمة فى الأعيان ، فانه بالنسبة للمتلقى مفهومات سمعية تتحول إلى مدركات بصرية عن طريق التذكر واسترجاع ما فى ذهنه من صور خارجية ينفعل لتذكرها بفعل توارد الخواطر ، فالتخييل « أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه وتقوم فى خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شىء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض » (٢٨).

ومعنى هذا أن التخييل عند حازم معادل فنى ، أو لنقل تشكيل جمالى يبتكر فيه الشاعر الصور الطريفة التى ينتقيها برؤيته الخاصة من العالم الخارجى لتثير مخيلة المتلقى ، فينفعل لها انفعالا نفسانياً يحرك القوى النزوعية التى تؤدى به إلى البسط أو القبض ، وذلك تجاوباً مع الصورة الذهنية التى تثير ما فى خاطره من صور مماثلة يكون قد مر بها وانفعل لها ، فقيمة التخييل إذن تكمن فى إثارة مخيلة المتلقى والتعبير عن مشاعره المختزنة التى تستعاد ويجد فيها تجربته هو .

ولما كان التخييل فى أحد جانبيه تشكيل جمالى ، أو بتعبير أدق صورة ذهنية قد تشكلت بالفعل واكتسبت قيمتها من فعاليتها الدلالية والتركيبية والصوتية والايقاعية فانها تكون أكثر تأثيراً وتحقيقاً لغايتها إذا تجاوزت المألوف المعتاد من الأنسقة اللغوية ، واتسمت بالطرافة والجدة « ويحسن موقع التخييل من النفس أن يترامى بالكلام إلى أنحاء من التعجيب فيقوى بذلك تأثر النفس لمقتضى الكلام ، والتعجيب يكون باستيداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التى يقل التهدى إلى مثلها فورودها مستندر مستطرف ، لذلك كان التهدى

إلى ما يقل التهدى إليه من سبب للشيء تخفى سببيته ، أو غاية له أو شاهد عليه أو شبيه له أو معاند ، وكالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة قد انتسب بها أحدهما إلى الآخر ، وغير ذلك من الوجوه التى من شأن النفس أن تستغربها »(٢٩).

والتخييل بهذا المعنى قرين الشاعرية التى تعنى قوة الشعور بالأشياء والفطنة إلى إدراك العلاقات الخفية بينها ، وأنه ليس تقليداً حرفياً للواقع أو نسقاً لغوياً معتاداً ، فالعبرة فى قدرته على إحداث تأثير نفسى ، وهذا يتيح للشاعر حرية اختيار البدائل التعبيرية التى تتسم بالجدة والطرافة والنضارة وتدهش المتلقى بفاعليتها التأثيرية .

غير أن هذه الفاعلية التأثيرية لا تتحقق من قبل المبدع وحده ، بل لابد أن يقابلها استعداد لدى المتلقى ، كأن تصادف هوى فى نفسه ، بأن تعبر عن تجربة يحس بها أو يكون بطبعه حسن الاعتقاد فى الشعر .

« فتحرك النفوس للأقوال المخيلة ، إنما يكون بحسب الاستعداد ، والاستعداد نوعان : استعداد أن تكون للنفس حال وهوى قد تهيأت بهما لأن يحركها قول ما بحسب شدة موافقته لتلك الحال والهوى كما قال المتنبى :

إنما تنفع المقـــالة فى المـــر ء إذا وافقت هوى فى الفؤاد

والاستعداد الثانى : هو أن تكون النفوس معتقدة فى الشعر أنه حكم وأنه غريم يتقاضى النفوس الكريمة الإجابة إلى مقتضاه بما أسلبها من هزة الارتياح لحسن المحاكاة (٣٠) .

وإذا كان حازم قد وضح طبيعة التخييل الشعرى من حيث علاقاته الدلالية والصوتية والتأثيرية ، فإنه لم يوضح بنفس المستوى طبيعة المادة التخييلية ، وهل هى ذات طابع بيانى يقوم على التشبيه والاستعارة والكناية ؟ إننا لا نجد عنده تحديداً حاسماً على النحو الذى وجدناه عند سلفه ابن رشد . ولكننا ندرك من حديثه عن التخييل أنه يراه ذا معنى شمولى يتناول البنية الإيقاعية والدلالية والتركيبية والغائية للقصيدة ، وأنه يحدث تأثيره النفسى

من خلال الجدلية القائمة بين المبدع والمتلقى والعمل الشعرى منجزاً فى القصيدة ، وهذه الجدلية المتفاعلة يمكن أن تفهم على أنها « عملية إيهام موجهة تهدف إلى إثارة المتلقى إثارة مقصودة سلفاً ، والعملية تبدأ بالصورة المخيلة التى تنطوى عليها القصيدة ، والتى تنطوى — هى ذاتها — على معطيات بينها وبين الإثارة المرجوة علاقة الإشارة الموحية ، وتحدث العملية فعلها عندما تستدعى خبرات المتلقى المختزنة والمتجانسة مع معطيات الصورة المخيلة فيتم الربط — على مستوى اللا وعى من المتلقى — بين الخبرات المختزنة والصورة المخيلة فتحدث الإثارة المقصودة ، ويلج المتلقى عالم الإيهام المرجو ، فيستجيب لغاية مقصودة سلفاً ، وذلك أمر طبيعى ما دام التخييل ينتج انفعالات تفضى إلى إذعان النفس فتنبسط النفس عن أمر من الأمور أو تنقبض عنه من غير روية وفكر واختيار على مستوى اللا وعى ، وذلك فى ضوء المقولة النفسية الأرسطية التى تؤكد أن الإنسان يتبع تخيلاته أكثر مما يتبع عقله أو علمه ، وأن سلوكه فى الغالب يتحدد بحسب تخيله أكثر مما يتحدد بحسب ظنه أو علمه » (٣١) .

إبداع القصيدة

مركز تحقيقات كامپيوترى علوم اسلامى

لقد تأثر حازم بابن قتيبة — دون أن يذكر اسمه — فى اهتمامه بالعوامل النفسية التى تحفز الشاعر للإبداع ، كما أنه استمد من ابن طباطبا العلوى وأبى تمام فهمه لكيفية إبداع القصيدة ، والنظر إليها على أنها عملية صناعية تتم فى رعاية العقل وبجهد إرادى واع ، كما أنها تمر بخطوات محددة تمثل مراحل مستقلة لكل مرحلة طابعها الخاص .

إن إبداع الشعر لابد له من وجود مهيات سابقة هى النشأة فى بقعة معتدلة الهواء حسنة الوضع طيبة المطاعم أنيقة المناظر ، والترعرع بين الفصحاء الألسنة المستعملين للأناشيد المقيمين للوزن ، وحفظ الكلام الفصيح وتحصيل المواد اللفظية والمعرفة بإقامة الوزن ، وبعد أن تتحقق هذه المهيات المكانية والثقافية ينبغى أن تكون هناك بواعث نفسية أطراب أو آمال ،

وأن تكون عند الشاعر خبرة واسعة بمجارى الدنيا وأنحاء تصرف الأحوال ، يضاف إلى ذلك قوة ملاحظة لما يناسب الأشياء والقضايا الراقعة من أشياء أخرى تشبهها .

فإذا تمت له كل الأشياء السابقة لا يكمل له القول على الوجه المختار إلا بأن تكون له قوة حافظة وقوة ماثزة وقوة صانعة . وقد أفاض حازم فى شرح أعمال هذه القوى بما يفيد فهمه لقوى النفس ودورها فى إبداع القصيدة . على أنه فى موضع آخر يحدد المراحل التنفيذية من خلال قوى عشر تسهم كلها فى تشكيلها وهى القوة على التشبيه والقوة على تصور كليات الشعر ومقاصده ، والقوة على تصور صورة القصيدة ، والقوة على تخيل المعانى ، والقوة على ملاحظة وجوه تناسب المعانى ، والقوة على التهدى للعبارات الحسنة ، والقوة على التخيل فى تسيير العبارات ، والقوة على الخروج من معنى إلى آخر ، والقوة على تحسن وصل بعض الفصول والأبيات بعضها ببعض ، والقوة الماثزة حسن الكلام من قبيحه » (٣٢) .

إن هذا التصميم النظرى الصارم لإبداع القصيدة يذكرنا بابن طباطبا العلوى ، فهو نفس الاتجاه مع زيادة فى التحليل المنطقى ، ويفصح حازم أكثر عن تصوره هذا حين يوجب على الشاعر أن يأخذ بوصية أبى تمام للبحترى « يجب على الشاعر إذا أراد نظم الشعر — وكان الزمان له منفسحا والحال مساعدة — أن يأخذ نفسه بوصية أبى تمام الطائى لابى عبيدة البحترى فى ذلك ويأتم به . فانها تضمنت جملا مفيدة بما يحتاج الى معرفته والعمل بحسبه صاحب هذه الصناعة .

ويورد حازم وصية أبى تمام ثم يعقب عليها مترسما خطى ابن طباطبا العلوى وأبى تمام ، فعلى الشاعر : « إذا قصد الروية أن يحضر مقصده فى خياله وذهنه والمعانى التى هى عمدة له بالنسبة الى غرضه ومقصده ويتخيلها تتبعاً بالفكر فى عبارات بدد ثم يلحظ ماوقع فى جميع تلك العبارات و أكثرها طرفا أو مهيا لان يصير طرفا من الكلم المتماثلة المقاطع الصالحة لأن تقع

فى بناء قافية واحدة . ثم يضع الوزن والروى بحسبها لتكون قوافيه متمكنة تابعة للمعانى لامتبوعة لها .

ثم يقسم المعانى والعبارات على الفصول ويبدأ منها بما يليق بمقصده أن يبدأ به ، ثم يتبعه من الفصول بما يليق أن يتبعه به ويستمر هكذا فصار فصلا ، ثم يشرع فى نظم العبارات التى احضرها فى خاطره منثرة فيصيرها موزونة أما بأن يبدل فيها كلمة مكان كلمة مرادفة لها أو بأن يزيد فى الكلام ما تكون لزيادته فائدة فيه أو بأن ينقص منه مالا يخل به أو بأن يعدل من بعض تصاريف الكلمة الى بعضها أو بأن يقدم بعض الكلام ويؤخر بعضاً أو بأن يرتكب فى الكلام أكثر من واحد من هذه الوجوة » (٣٣) .

إننا نشعر شعورا قويا بترسم حازم لخطى ابن طباطبا العلوى ، حيث الطابع التوجيهى التعليمى ، والنظر الى القصيدة على أنها صنعة تمر بخطوات مستقلة ، تفترض ثبات عناصر القصيدة وعدم تجاوبها واستقلال أجزائها بحيث يبدو انتظام المعانى الجزئية فى جانب وانتظام الألفاظ فى جانب آخر ، وانتظام الفصول والأغراض فى جانب ثالث ، ومثل هذا الفهم يركز على التناسب المنطقى ولا ينظر الى الابداع على أنه عملية مركبة تحتشد فيها كل الطاقات الكامنة نفسية وشعورية وذهنية بحيث يبزغ العمل الفنى من فاعلية هذه القوى مجتمعة دون فصل لدور كل منها ، كما ان إصرار حازم على وجود مهيآت ثابتة ، وعوامل نفسية محددة ، يتأتى من نظرته المنطقية الى حركة الابداع الفنى على أنها عملية صناعية شكلية ذات مراحل ثابتة خالية من التوتر الذى يؤرق الذات ويدفعها الى الابداع .

تشكيل القصيدة

لقد كان لفهم حازم لكيفية الابداع الفنى تأثيرة على تصوره لتشكيل القصيدة فما دامت عملية الابداع تتم فى رعاية العقل الثاقب ، وتمر بمرحلة تلو مرحلة ، بحيث تخضع للتسلسل المنطقى لا البناء الشعورى فان النتيجة المترتبة على هذا هى انعدام وحدة القصيدة ، وقيامها على تشكيل منطقى

باعتبار تعدد القوى التى تسهم فى عملية التشكيل ، ومن ثم يكون التناسب بين الأجزاء ،ورعاية الصلة بين الفصول هى مطمح الشاعر . أما الوحدة التى تقوم على التكامل بحيث لايستقل عنصر من العناصر خارج اطارات العلاقات المتكاملة ، أو الوحدة العضوية التى تقوم على نمو العمل الفنى نموا داخلياً تتآزر فيه العناصر داخل سياج شعورى موحد فلا تجد لها وجودا فى نظريته الشعرية ، أنه فيما يتصل بتشكيل القصيدة وبنائها الفنى يتحول الى ناقد تقليدى قح ترك وراءه الفلسفة الأرسطية ، وأخذ ينهل من مصادر عربية خالصة ، لذلك نجده يتحدث عن تحسين الاستهلال ، وحسن التخلص والاستطراد ، بحيث ينتقل الشاعر من غرض الى غرض ، ويتلطف فى الانتقال حتى يصل الى الخاتمة ، فالقصيدة تتكون من أغراض أساسية يتفرع كل غرض منها الى مجموعة من الفصول تتسلسل فيما بينها بعلاقة تناسب شبيهة بالعلاقة التى تصل حبات العقد ، أى أن الاغراض تتسلسل فيما بينها ، وتتعدد داخل اطار من التناسب المنطقى دون مراعاة الصلات الداخلية بين الأبيات والنمو الشعورى الذى يربط بينها (٣٤).

ومن العجيب أنه يعلل لتعدد الأغراض فى القصيدة بالتأثير النفسى لما لها من تحقيق الراحة وتجديد النشاط « واعتمدوا فى القصائد أن يقسموا الكلام فيها إلى فصول ينحى بكل فصل منها منحى من القصائد ليكون للنفس فى قسمة الكلام إلى تلك الفصول دليل بالأقاويل فيها إلى جهات شتى من المقاصد وأنحاء شتى من المآخذ استراحة واستجداد نشاط بانتقالها من بعض الفصول إلى بعض ، وترامى الكلام بها إلى أنحاء مختلفة من المقاصد ، فالراحة حاصلة بها لافتنان الكلام فى شتى مذاهبه المعنوية وضروب مبانيه النظامية » .

ولكن ما الأغراض الشعرية التى يشكلها الشاعر ويعبر عنها تعبيراً لغوياً فنياً ؟ إن أغراض الشعر عند حازم ترتبط بالأشياء التى لها علقة بالنفوس وذات تأثير على الخاصة والعامة ولذلك « أعرق المعانى فى الصناعة الشعرية ما اشتدت علقته بأغراض الإنسان ، وكانت دواعى آرائه متوفرة عليه ،

وكانت نفوس الخاصة والعامة قد اشتركت فى الفطرة على الميل إليها أو النفور عنها ، أو من حصول ذلك إليها بالاعتياد » (٣٥) .

وقد حدد بنفسه تلك الأغراض ، وهى لا تخرج عن تحديد القدماء ولكن الجديد الذى أضافه حازم هو ربط تلك الأغراض بالمشاعر النفسية « وأحسن الأشياء التى تعرف ويتأثر لها أو يتأثر لها إذا عرفت هى الأشياء التى فطرت النفوس على استلذاذها أو التألم منها أو ما وجد فيه الحالان من اللذة والألم ، كالذكريات للعهود الحميدة المتصرمة التى توجد النفوس تلتذ بتخيلها وذكرها وتتألم من تقضيها وانصرامها ، فإذن طرق الشعر فى ثلاث جهات :

إما أن تكون مفرحة محضة يذكر فيها لقاء الأحبة فى حال وجوده واجتلاء الروض والماء وما ناسبهما والتنعم بمواطن السرور ومجالس الأنس ، وإما أن تكون مفجعة يذكر فيها التفرق والتوحش ، وما ناسب ذلك ، وبالجملة أضداد المعانى المفرحة المنعمة ، وإما أن تذكر فيها مستطابات قد انصرفت فيلتذ لتخيلها ويتألم لفقدها فتكون طريقة شاجية » .

لكن ليست كل المعانى صالحة لأن تكون أغراضاً شعرية ، كمعانى أهل المهن الحرفية : « واعلم أن من المعانى المعروفة عند الجمهور مالا يحسن إيراده فى الشعر وذلك نحو المعانى المتعلقة بصنائع أهل المهن لصنعتها (فإن غالب) عباراتهم لايحسن أن تستعار ويعبر بها عن معان تشبهها لأنها مزيلة لطلاوة الكلام وحسن موقعه فى النفوس » (٣٦) .

وكذلك المعانى العلمية « وأما العلم فلا يثبت أيضاً للشاعر بأن يودع شعره معانى منه » .

وهو متأثر فى هذا الرأى بابن سنان الخفاجى الذى نقل كثيراً من آرائه . ولم يكن حازم مقلداً فى تحديده لأغراض الشعر فقط ، بل أنه تابع النقاد العرب القدماء فى احتفالهم بالمدح ، وكيف أنه ينبغى أن يكون بالصفات النفسية ، منبرياً للدفاع عن مذهب قدامة بن جعفر فى هذا الشأن ، ومستنكراً

على الآمدى وابن سنان الخفاجى رأيهما فى جواز المدح بالصفات الجسدية « لأن الحكماء المتكلمين فى الفضائل قد اتفقوا على أن الإنسان قد يقدر على أن يكتسب بعض الفضائل بالتطبع وأن يستكمل كثيراً مما نقصه من ذلك بالاعتياد والرياضة ومجاهدة النفس .. فأما خلقة الإنسان وصورته فليس فى قدرته نقل شىء منها عما وجده عليه ، فحمد الإنسان بما يستحسن من هذا القبيل مخادعة له ، وذمه يستقبح من ذلك تحامل عليه » (٣٧) .

ويتابع النقاد العرب القدماء فى أن الناس طبقات ولكل طبقة فى المدح صفاتها الخاصة بها .

ومن جهة علاقة أغراض الشعر بالوزن يرى حازم أن لكل غرض شعرى وزناً يخصه : « ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة ، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير ، وجب أن يحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ، ويخيلها للنفوس . فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة ، وإذا قصد فى موضع قصداً هزلياً أو استخفافياً وقصد تحقير شىء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء وكذلك فى كل مقصد » (٣٨) .

وقد ثبت أن هذا الرأى لا يستند إلى أساس علمى ، فالواقع الشعرى يدل على أن الشاعر يعبر فى البحر الواحد عن أكثر من غرض ، كما ثبت أنه لا صلة بين الوزن الشعرى وأغراض معينة .

إن كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء الذى قدم أجرأ محاولة فى النقد العربى القديم للمزج بين الثقافتين اليونانية والعربية ، لم ينجح فى تقديم نظرية شعرية جديدة مبتكرة ذات أصول عربية خالصة ، وإنما قدم خليطاً من العناصر ؛ اليونانية المنتمية إلى التراث اليونانى ، والعناصر العربية المنتمية إلى التراث العربى ومن ثم عبر الكتاب عن مقدرة عقلية فذة استوعبت الثقافتين ، وأخضعت الشعر لمنهج منطقى صارم يدل على الطاقة الفكرية أكثر ما يدل على

المقدرة الذوقية الفنية ، لقد منطق حازم النقد كما منطق السكاكى البلاغة ، ولذلك أرى أن جهد حازم فى النقد يماثل جهد السكاكى فى البلاغة ، ومع أنه عاصره حيث توفى السكاكى سنة ٦٢٦ هـ وولد حازم سنة ٦٠٨ هجرية فإنه لم يشر إليه ، كما لم يشر إلى ابن رشيق القيروانى أو ابن رشد مع أنه تتلمذ على أبى على الشلوبين تلميذ ابن رشد . يضاف إلى ذلك تجاهله التام لعبد القاهر الجرجانى ومنهجه التحليلى الفنى .

لقد نال كتاب المنهاج شهرة واسعة ، واختلف الدارسون حول صاحبه فمنهم من هون من أمره ووصل إلى نتيجة مؤداها « أن الجبل تمخض فولد فأراً ، لأن صاحبنا الذى طمح إلى وضع علم الشعر المطلق ، واستكمال نظرية أرسطو وتحقيق مرتجى ابن سينا لم يخرج عن أفكار سابقيه إلا فى تقصى الحالات المختلفة للمحاكاة عن طريق المناطقة والبلاغيين فابتدع تقسيمات كثيرة قليلة الغناء مرهقة وبدا بلاغياً أكثر منه صاحب نظرية شعرية » (٣٩) .

ومنهم من هول من أمره فوصفه بأنه قدم أكمل مفهوم للشعر فى تراثنا النقدى (٤٠) . أو أنه ارتفع بقيمة الشعر إلى الدرجة العظمى (٤١) . ولكن تبقى الحقيقة فى أنه قدم جهداً متميزاً لا ينكر فى تراثنا النقدى إلا أن غلبة الطابع المنطقى ، وغياب التحليل الفنى ، وكثرة التشقيقات ، وقلة النصوص جعلت من حازم ناقداً منطقياً أكثر منه ناقداً فنياً ، وصاحب فلسفة نقدية أكثر منه صاحب رؤية تحليلية نصية ، وكتابه « منهاج البلغاء ، وسراج الأدباء » هو بحق « منطق النقد الأدبى » . ومن ثم يمكن أن يوصف حازم بأنه صاحب الاتجاه التقنينى المنطقى فى النقد العربى القديم .

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

الهوامش

١ – انظر ، طه حسين « البيان العربي من الجاحظ الى عبد القاهر » مقدمة كتاب « نقد النثر ، وانظر ، ابراهيم سلامة » بلاغة ارسطو بين العرب واليونان .

٢ – يراد بمصطلح نظرية « جملة التصورات أو المفاهيم المؤلفة تأليفاً عقلياً يهدف الى ربط النتائج بالمقدمات » . انظر ، مجدى وهبه ، معجم مصطلحات الأدب ، ص ٥٦٩ .

٣ – منهاج البلغاء، وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجه ص ٦٩، دار الكتب الشرقية، تونس ١٩٦٦.

٤ – انظر ، المنهاج ، ص ٨٦ ، ٨٧ ، ١٢٤ ، ١٢٥ .

٥ – انظر على سبيل المثال تحديده لأغراض الشعر ، ص ٧٩ وما بعدها ، وتقسيماته للمحاكاة والتخييل .

٦ – المنهاج ، ص ٧١ .

٧ – عبد الرحمن بدوى ، فن الشعر ، ط بيروت ص ١٦١ .

٨ – فن الشعر ، ص ٤ .

٩ – الموسيقى الكبير ، تحقيق غطاس عبد الملك خشبه ، دار الكاتب العربي ، ١٩٦٧ ص ١١٨٣ .

١٠ – المنهاج ، ص ٩١

١١ – المنهاج ، ص ١٤٥

١٢ – المنهاج ، ص ١٣٦

١٣ – المنهاج ، ص ٢٩٤

١٤ – فن الشعر ، ص ١٦٨

١٥ – المنهاج ، ص ٦٩

١٦ – المنهاج ، ص ١٠٥

١٧ – المنهاج ، ص ٩٦

١٨ – المنهاج ، ص ٩١

١٩ – المنهاج ، ص ١١٧

٢٠ – المنهاج ، ص ١٢٩

مركز تحقيقات كامپيوترى علوم اسلامى

٢١ – عيون الحكمة ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، ص ٣٩

٢٢ – السابق ، ص ٣٩

٢٣ – انظر ، الفارابي ، آراء أهل المدينة الفاضلة ، ص ٩٤ ، وانظر ، ابن سيناء، النفس ، ص ٥٤ .

٢٤ – فن الشعر ، ص ١٦٨

٢٥ – المنهاج ، ص ٦٧

٢٦ – المنهاج ، ص ١٠٧

٢٧ – المنهاج ، ص ٩٠

٢٨ – المنهاج ، ص ٨٩

٢٩ – المنهاج ، ص ٨٩

٣٠ – المنهاج ، ص ١٢١

٣١ – جابر عصفور ، مفهوم الشعر ، ص ٢٤٦ ط دار الثقافة .

٣٢ – انظر ، المنهاج ، ص ٢٠٠

٣٣ – المنهاج ، ص ٢٠٤

٣٤ – انظر ، المنهاج ، ص ٢٨٩ ، ٢٩٠ ، ٢٩١

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

٣٥ – المنهاج ، ص ٢٠

٣٦ – المنهاج ، ص ٢٨

٣٧ – المنهاج ، ص ١٦٩

٣٨ – المنهاج ، ص ٢٦٦

٣٩ – مصطفى الجوزو ، نظريات الشعر عند العرب ، دار الطليعة بيروت ، ص ١٠٩

٤٠ – جابر عصفور ، مفهوم الشعر ، ص ١٩٥

٤١ – نوال الابراهيم ، مجلة فصو العدد الأول ١٠٨٥